

# Le bestiaire d'Andrée Chedid

FRANCOFONÍA  
17 (2008)  
115-129

NICOLE GREPAT

IUFM, UNIVERSITÉ DE FRANCHE-COMTÉ /  
CRTF (CENTRE DE RECHERCHE TEXTES ET FRANCOPHONIES), UNIVERSITÉ DE  
CERGY-PONTOISE, LES CHÊNES II  
33 BD DU PORT, CERGY-PONTOISE CEDEX — FRANCE

TÉL. 03 84 40 22 26 / 06 70 55 38 14

<Philippe.GREPAT@wanadoo.fr>

**RÉSUMÉ** Quelques animaux surgissent dans l'œuvre d'Andrée Chedid: un serpent, un crocodile et un chien dans un conte égyptien réécrit; une guenon, compagne d'un saltimbanque bouffon dans un roman oriental, l'âne de son aïeul dans une nouvelle autobiographique; une chèvre, emblème de la ténacité du petit peuple dans un récit bref, sans oublier le bestiaire métaphorique du rat et de l'araignée. Tour à tour symboles d'une quête identitaire dans l'évocation des racines orientales et/ou images multiples de la condition humaine, l'animal chédidien est un motif à la fois pluriel et singulier, discret et polyphonique...

**MOTS-CLÉS** Bestiaire. Réécriture. Métaphore. Symbole. Orient.

## "El bestiario de Andrée Chedid"

**RESUMEN** Algunos animales surgen de la obra de Andrée Chedid: una serpiente, un cocodrilo y un perro en un cuento egipcio, una mona, compañera de un saltimbanqui bufón en una novela, el burro de su abuelo en un relato autobiográfico, una cabra, emblema de la tenacidad del pueblo llano, en un relato corto, sin olvidar el bestiario metafórico de la rata y de la araña. Símbolos de una búsqueda de identidad en la evocación de las raíces orientales y/o imágenes múltiples de la trampa de la condición humana, el animal chedidiano es una figura a la vez plural y singular, discreta y sin embargo polifónica...

**PALABRAS CLAVE** Bestiario. Reescritura. Metáfora. Símbolo. Oriente.

## "The Chedidian bestiary"

**ABSTRACT** The works of Andrée Chedid feature a number of animals. These include a snake, a crocodile and a dog in an Egyptian tale; a female monkey, a companion of a comical acrobat in a novel; the donkey of a grandfather in an autobiographical short story; a goat, emblem of ordinary people in a short narrative; not to forget the metaphorical bestiary of the rat and the spider. As symbols of an identity quest through the evocation of oriental roots and/or numerous images of the pitfalls of human condition, the Chedidian animal forms a pattern that is at the same time plural and singular, discreet yet polyphonic...

**KEYWORDS** Bestiary. Rewriting. Metaphor. Symbol. Orient.

**D**es animaux surgissent au détour de l'œuvre fictionnelle d'Andrée Chedid: un serpent, un crocodile et un chien, dans un conte égyptien réécrit; une guenon, un âne, une chèvre, sans oublier le rat et l'araignée dans les romans et les nouvelles. La réécriture du conte égyptien "Le prince prédestiné" reprend de façon fidèle le bestiaire contique oriental et ajoute, dans l'espace créatif d'une continuation de ce conte inachevé, une réécriture du chien assez singulière. D'autre part, deux animaux du bestiaire romanesque permettent un jeu identitaire discret: le singe qui accompagne le bouffon Okkasione, dans le roman *Le sixième jour* (1960) et une chèvre, dans la nouvelle "La chèvre du Liban" (1978a), qui devient l'emblème de la ténacité et de la lutte du petit peuple de l'Égypte contre tout destin injuste. Les rapports entre l'écrivaine et l'animal s'inscrivent également en filigrane du bestiaire autobiographique: à partir de l'âne de la nouvelle "L'ancêtre sur son âne" (1992), puisque cet ancêtre est la réécriture d'un modèle réel, celui du propre aïeul de l'écrivaine, et son amour des ânes est clairement affirmé dans un échange épistolaire avec son mari Louis Chedid, dans *Le cœur demeure* (1999), dans les lettres du 4 et 8 février 1998. Le bestiaire métaphorique est lui aussi bien présent, avec le rat et l'araignée, symboles du piège de la condition humaine.

## **1 LE BESTIAIRE CONTIQUE, LA RÉÉCRITURE D'UN MOTIF ARCHÉTYPAL**

En 1990, sollicitée par Pierre Drachline, Andrée Chedid accepte de réécrire un conte égyptien retrouvé inachevé, "Le Prince prédestiné" et de lui adjoindre le dénouement qui lui manque, pour un numéro spécial de la revue *Nouvelles Nouvelles*. Dans ce récit ancien, la magie joue un rôle prépondérant. Le développement dramatique est sous-tendu par le motif de l'exploit: le Prince triomphe tout d'abord miraculeusement de son premier destin, incarné par le serpent, grâce à la ruse d'une épouse

aimante et vigilante qui enivre l'animal prophétique, afin de mieux le tuer. Le manuscrit s'achève après l'annonce d'un second destin qui se concrétise par la rencontre avec le crocodile. Le récit proposé à Andrée Chedid se termine sur la négociation du Prince et du crocodile, l'animal lui demande de combattre l'ennemi des eaux pour avoir la vie sauve et être ainsi délivré de son destin. La règle du jeu de cette première tentative de réécriture est comparable à celle de la traduction, rester au plus près du sens du texte initial, tout en appliquant la consigne formelle du genre, mais dans un espace créatif de semi-liberté puisque la fin de l'histoire est manquante, et c'est dans cet entre-deux de la réécriture qu'Andrée Chedid installe l'animal élu, le chien. Andrée Chedid dispose d'une adaptation de Claude Pujade-Renaud, d'après la version de Gaston Maspero (1911). Elle précise à Pierre Drachline, l'initiateur de ce projet de réécriture: "Pour *Le Prince prédestiné*, j'ai seulement poursuivi la trame du récit original. J'ai tenté, tout en y ajoutant mes propres épisodes, de garder à ce conte même ambiance et même dessein" (Chedid, 1990: 9). Andrée Chedid ne veut donc pas bouleverser l'architecture du conte, elle souhaite le prolonger et le mener à terme, en lui conservant son caractère magique; en fait, elle veut s'adapter en écho à cette voix antérieure. Néanmoins "le conte traditionnel, en dépit de sa trame fixée par la tradition, participe d'une littérature orale mouvante en ce que l'instinct de variation du conteur donne à chaque récit les couleurs d'un instant unique" (Bricout, 1999: 223). Chaque conteur peut coudre des épisodes nouveaux à la trame de son récit, et ce sera d'autant plus facile pour Andrée Chedid que le conte est incomplet. L'adjonction chedidienne d'un dénouement manquant va donc s'enraciner dans le même espace et la même époque, mais pour reprendre l'image lévi-straussienne du conte satellite sans planète susceptible de se laisser capter par d'autres pôles d'attraction, la création d'Andrée Chedid pourra dévier de sa trajectoire prévue. Ambiance et dessein de ce conte ont donc motivé l'écrivain pour y apporter une touche finale personnelle: en effet l'ambiance du conte est poésie, alimentée par l'enchantement des rêveries et l'intérêt du mystère qui s'en dégageant.

Le thème du destin fixé à la naissance, et que la ruse et la magie semblent permettre d'éviter, est un thème banal du légendaire

merveilleux de tous les pays et de tous les temps. Ce conte<sup>1</sup> se déroule dans un univers enchanté où les créatures, le crocodile et le chien, peuvent communiquer par la parole, et où le prince connaît les ressources de la magie. Le conte traditionnel offre une mémoire, une morale, un système d'explication du monde, et des chemins d'initiation. Andrée Chedid invente une variante inédite, elle reprend le motif ancien de l'épreuve: le Prince lutte contre l'esprit des eaux, à la demande du crocodile, d'abord par des métamorphoses: pluie, rivière, cascade, fontaine et torrent. Les êtres aquatiques et leur malveillance virtuelle appartiennent à la mythologie populaire des paysans égyptiens. Cette situation narrative permet à Andrée Chedid d'honorer le contrat de merveilleux du conte ancien: l'animal parle et le héros se métamorphose. La métamorphose est ici un simple levier du merveilleux, mais elle est aussi un symbole qui dessine l'itinéraire du Prince: de son immaturité de départ, où il doit être pris en charge par son épouse, jusqu'à sa maturité finale; en effet à la conclusion du récit, il affronte seul les loups.

Après les métamorphoses du Prince, la séquence se poursuit par la tâche difficile, présente dans tous les contes merveilleux. Le héros subit une épreuve préparatoire au don d'un auxiliaire magique. L'épreuve est accomplie et le héros est reconnu dans sa réussite à l'épreuve. Le crocodile ne poursuit plus le Prince puisque l'esprit des eaux a enfin été anéanti. "Le conte merveilleux dans sa base morphologique, est un mythe" (Propp, 1965: 110). Selon Vladimir Propp, les contes merveilleux conservent, et de façon évidente souvent, les traces des représentations religieuses archaïques, des données liées directement aux cultes et aux rites (id.: 132). Dans le dernier destin, le Prince doit être dévoré par son animal favori, son chien compagnon, avec qui il est lié par une solide amitié virile. Comme dans les contes traditionnels, il transgresse l'interdiction: en effet, sa femme veut qu'il se débarrasse de l'animal de la prophétie, ce qu'il ne fera pas. Et comme il importe que le héros soit dans une certaine situation d'impuissance et qu'il se livre à l'agresseur potentiel, le Prince va donc se promener avec le chien maudit. Andrée Chedid ne change pas le nœud de l'intrigue, elle réécrit un face à face avec le Destin, elle reprend en cela le motif habituel de la confrontation ultime. Mais l'écrivain arrange le conte initial en un

---

1 Ce conte est connu par le papyrus Harris 500, conservé au British Museum.

récit détourné, où le chien du prince devient le véritable protagoniste, car il dépasse sa fonction attendue. Elle accorde à celui-ci une nature humaine, qui lui permet ainsi de s'échapper de l'archétype du destin du conte originel, elle troque l'épique du combat attendu avec les forces du destin pour un éloge lyrique du compagnon de vie. Le chien n'est plus un être surnaturel, émancipé des Dieux, il devient personnage romanesque, plus remarquable dans ce qu'il est et ce qu'il éprouve comme souffrance, que ce qu'il est censé faire comme actant du conte ou force malveillante. La réécriture du conte donne au chien une épaisseur psychologique, d'abord en focalisation externe: "Malgré ces paroles réconfortantes le chien demeurait triste, abattu. Il restait, des jours et des jours, étendu sur le sol, le regard morne. Ses yeux d'un jaune doré étaient devenus jaunâtres, embués" (Chedid, 1990: 23). Puis les tourments de son âme tournent à l'introspection, inhabituelle pour un stéréotype du conte merveilleux, en focalisation interne:

Bien qu'il ne se sentît dominé par aucun désir violent et qu'aucun instinct criminel ne le taraudât; bien que se sachant fondamentalement différent du féroce crocodile ou du venimeux serpent, le chien vivait dans la crainte qu'une force irrépressible, s'emparant de lui, ne le pousse à attenter à la vie de son jeune protecteur. (Ibid.)

Le chien ne fait plus partie, à cet instant de la réécriture, de la triade initiale du destin: les éléments maléfiques ne sont plus que deux, le serpent et le crocodile. Le chien s'en différencie. Il devient végétarien et met ainsi à mal la hiérarchie des éléments fondamentaux du conte populaire, car il nie les antinomies –prédateur et proie, agresseur naturel et victime potentielle– et devient, en quelque sorte, un usurpateur qui dérange le bon ordonnancement du récit édifiant et moral. Celui qui devait dévorer, est dévoré à son tour, d'abord métaphoriquement par l'angoisse du présage, puis réellement par les loups ; ce renversement provoque un effet de distanciation, devenu habituel dans les albums de jeunesse, dans leurs différentes réécritures des contes traditionnels. On ne peut donc ici éviter de rapprocher le chien du Prince de tous ces loups inoffensifs que la littérature de jeunesse célèbre, en particulier le loup sentimental et anorexique, Lucas, de Geoffroy de Pennart, ou le loup végétarien et amoureux, Loulou, de Grégoire Solotareff. Le chien du

Prince est un compagnon sentimental, qui n'hésite pas à se mutiler pour lutter contre l'atavisme carnassier:

Du côté des marais il finit par découvrir, entre les broussailles, une masse pierreuse et sombre. Durant tout le jour, il y frotta, y cogna sa mâchoire. En hurlant parfois de douleur, il fit d'abord sauter l'ivoire; puis, il racla et fractionna molaires et canines, jusqu'à ce qu'il ne reste plus au-dessus des sanguinolentes gencives que des trognons aplatis. –Je n'ai pas besoin, songeait-il, de dents carnivores pour mastiquer les végétaux qui suffiront dorénavant à m'alimenter. (Chedid, 1990: 25)

Andrée Chedid n'hésite pas à emprunter la cruauté de certains contes traditionnels, comme ceux que les frères Grimm réécrivent, avec des passages descriptifs qui n'occultent pas l'horreur. Si le chien égyptien se détruit volontairement la mâchoire, les sœurs de Cendrillon se taillent les talons pour rentrer dans la pantoufle de verre, en serrant les dents de douleur et en faisant ruisseler le sang sur leurs bas blancs. Et si les tourterelles chedidiennes se chargent de réunir les deux cadavres, le Prince et son chien, les deux colombes de Grimm, elles, crèvent les yeux des deux malheureuses sœurs!

Dans cette scène expiatoire, où le chien délivre son maître de la prophétie dont il est la victime, puisqu'il se lime les crocs jusqu'aux racines sur un roc, la cruauté d'Andrée Chedid est, pour Pierre Drachline, une déclinaison de la beauté:

Avec quelle sombre jubilation Andrée Chedid nous décrit le molosse prenant congé de ses molaires et de ses canines! Devenu végétarien par la grâce de cette automutilation, le chien se fera agneau, et logiquement, attirera l'attention de loups sensibles à la chair fraîche. Le prince, qui avait échappé au crocodile et au serpent, succombera aux côtés de son ami canin. Fin on ne peut plus logique si l'on considère que le chien est l'animal le plus contaminé par l'homme. (Drachline, 1990: 78)

Le récit chedidien se termine donc par le sacrifice du chien, définitivement condamné, puisqu'il s'affaiblit au fur et à mesure qu'il ressent des émotions humaines: pour sauver son jeune maître, il se dresse sur ses pattes arrière, et le défend en le couvrant de son corps comme d'une cuirasse. Le chien debout, à la verticale est devenu homme, valeureux compagnon de bataille, sous la plume épique de l'écrivain,

puis “hurlant de douleur, le chien se coucha sur le corps agonisant de son maître; tandis qu’épouvantés, les loups déguerpissaient, laissant derrière eux un sol jonché de cadavres” (Chedid, 1990: 29). C’est aussi une remarquable hypotypose romantique de la mort du Juste, aux accents hugoliens.

La réécriture d’Andrée Chedid substitue aux ressorts de l’action magique de la première partie du dénouement, des éléments anthropomorphes dans le développement de l’action dramatique. La fin du conte fait réapparaître le merveilleux poétique; les tourterelles avec l’aide de l’esprit des vents, assèchent le marécage et emportent les débris du chien dans le temple funéraire du Prince. La réponse finale, la mort du Prince et le rapprochement des deux amis par les oiseaux fabuleux, au rôle canonique de transporteur aérien, que sont les tourterelles, est conforme aux normes du conte. Ceux qui s’aiment sont réunis, envers et contre tout, la mort est transcendée, ce que symbolisent les bleuets qui poussent sur le lieu mortifère. La symbolique des fleurs qui poussent à l’endroit où la mort a frappé est un motif récurrent des contes dramatiques. Le conte prend même une tournure fantastique, dans son épilogue, avec l’évocation d’une nuit de pleine lune qui voit renaître le prince et son chien morts, dans une chevauchée chimérique et extravagante.

## **2 LE BESTIAIRE SYMBOLIQUE DU SINGE ET DE LA CHÈVRE, LA QUÊTE IDENTITAIRE**

La place du singe chez les écrivains arabes est importante, il est considéré avec respect et une circonspection mêlée d’une certaine crainte superstitieuse à cause de leur comportement humain. Jamel Eddine Bencheikh relève dans le conte “Sayf al-Mulûk” dans *Les Mille et une Nuits*, une hybridation attribuant des comportements humains à une société animale, sans doute “la trace de cette vieille malédiction d’origine talmudique par laquelle Dieu aurait transformé en singes une tribu rebelle, des courtisans-singes qui se conduisent comme des hommes” (Bencheikh, 1988: 201). Partageant cette pensée orientale, Andrée Chedid célèbre à son tour une guenon, de la famille des singes Bonoboo, dans un récit à valeur de fable, *Lucy la femme verticale* (1998) et colore ainsi son bestiaire de philosophie et de fantastique. Lucy est notre ancêtre, vivant

il y a trois millions d'années. Andrée Chedid nous conte son aventure extraordinaire, en particulier le moment fatidique où elle se met debout et ouvre ainsi la voie à toute l'humanité. Lucy est un être de l'entre-deux, le récit suit une "itinerrance"<sup>2</sup>, l'aptitude à se construire, de guenon à femme: "une femme naît non pas de la côte d'Adam, ni de la main de Dieu, mais du mouvement par lequel une guenon se dresse à la verticale. Tout le récit se tient dans ce moment où l'animalité vire, va virer, à l'humanité, où Lucy se redresse" (Collin, 2003: 24). En 1999, le singe Bonoboo inspire encore Andrée Chedid dans une chanson qu'elle écrit pour le célèbre chanteur M, son petit fils Matthieu<sup>3</sup>.

L'animal dans ce cas permet l'histoire de l'avènement de l'humain et l'exploration du lien qui tout à la fois sépare et relie l'animalité à l'humanité. Il est le carrefour où a lieu ce passage essentiel entre vie biologique et vie symbolique. Cette fable scientifique issue de la découverte du squelette de la première femme, ce moment si intense de l'apparition de l'humain dans la chaîne animale et cette rupture avec la béatitude de la sauvagerie, ne pouvait pas ne pas inspirer Andrée Chedid.

Un autre éclairage du motif animalier, dans *Le Sixième jour* (1960), se colore également de philosophie et de fantastique. Le montreur de singe Okkasione prend plaisir avec sa guenon fétiche à annoncer le malheur et à le monnayer, puisqu'il dénonce aux services sanitaires les cholériques non encore répertoriés. Il se nomme le roi des bouffons, celui qui voit la mort: "La mort est toujours entre vos murs. Elle couche dans votre sang, elle encercle vos visages. Je la vois partout!" (Chedid, 1960: 184<sup>4</sup>). Okkasione se donne en spectacle avec son singe, et Saddika, la grand-mère de l'enfant malade, le soupçonne être doué d'étranges pouvoirs. Il a même peur de lui-même, "comme s'il craignait d'avoir outrepassé de mystérieuses limites et mis en branle des forces obscures..." (id.: 202). Les bouffons ont souvent une face obscure qui les rattache aux mondes infernaux et Okkasione n'échappe pas à cette

---

2 Nous empruntons ce néologisme à Christiane Chaulet Achour, terme qu'elle utilise pour l'analyse de la genèse des *Mille et une Nuits* (Chaulet Achour, 2006: 5).

3 Matthieu Chedid, CD 15 titres, "Je dis aime", Delabel Polygram, 1999.

4 Les pages renvoient à la réédition de 1998 dans *Romans*.



règle. Il est en cela comparable à Arlequin comme gardien des savoirs occultes. C'est l'animal qui lui donne son statut social. Il est fusionnel avec son ouistiti, nommé Mangua: "Dieu soit loué, nous ne sommes pas aussi fous que nous le paraissions, toi et moi" (id.: 181). Les cabrioles du singe sont qualifiées par Okkasionne de savantes:

Mangua, mes yeux, mon étoile! Saute! [...] Tu as un cri dans la gorge, il faut que tu le dances... Saute jusqu'à la lune si ça te fait envie! Mais ce soir rappelle-toi, c'est seulement pour ton propre plaisir. Cette nuit, nous ne demandons rien. Celui qui n'a nul besoin est libre. Nous sommes libres. Tu m'entends, libres!... Personne dans cette ville n'est plus libre que nous! (Id.: 183)

On retrouve une des caractéristiques du bouffon, celle de mettre à mal l'ordre social établi par ce caractère libertaire qu'incarnent le montreur et son singe. Okkasionne et sa guenon Mangua deviennent ainsi la *mathésis* de toutes les libérations et de toutes les révélations, Andrée Chedid fait sienne une vision des saltimbanques comme êtres de l'errance et du déni d'obéissance que nous propose un de ses concitoyens égyptiens, Georges Henein, dans *Le Progrès égyptien* (Le Caire, Octobre 1957):

Je suis convaincu qu'il y a, de par le monde, des millions d'apatrides intérieurs, de voyageurs du dedans dont on ne saura jamais rien jusqu'à l'instant où ils répudieront avec éclat leur personnalité apparente de gitans de l'âme, de gens obscurs et sans talent particulier mais chez qui les sommations de la vie éveillent soudain le démon de l'indiscipline et comme l'inspiration errante du romanichel. (Henein, 1957: 30)

Okkasionne, le bouffon, permet d'aborder un personnage multiple et polysémique. C'est une figure de vigueur, associée à une sensorialité primitive que traduisent des émotions exacerbées, des élans de provocation et une gestuelle semblant incontrôlée vis-à-vis de Mangua. Avec son singe, Okkasionne fait l'éloge de l'artiste, tout à la fois force créative car donneur de saveurs, et révolté en marge et en marche. Les pantomimes simiesques dévoilent le rôle essentiel des masques: plus l'homme se déguise, plus il est lui-même; plus il fait le fou, plus il est rigoureux; plus il avance masqué, plus il regorge d'humanité pathétique, avouant sans cesse sa peur de la mort qu'il essaie de maîtriser en la

tournant en dérision. Quand Okkasionne pense avoir tué Mangua, il exécute une pantomime, pousse des cris aigus, se frappe et tire sur ses habits comme un possédé. Ce porte-parole saltimbanque est un autoportrait précis de l'écrivaine, un rêve de soi-même qui se décline sur le registre de la dérision lorsqu'il s'agit du bouffon et des pantomimes rythmées de son singe à valeur exutoire. Le théâtre du monde est un cirque permanent, un "îlot chatoyant de merveilleux, ce morceau demeuré intact du pays d'enfance" (Starobinski, 1970: 7<sup>5</sup>), mais aussi et surtout le lieu d'une quête tenace d'identité dans le simulacre. Ainsi le bouffon et son singe représentent une des multiples facettes de l'écrivaine, celle de la femme rebelle et de la vagabonde enchantée qui révèle son je dans le jeu transgressif.

Dès le titre de la nouvelle "La chèvre du Liban", l'animal affiche une appartenance géographique. La chèvre est présentée, dans les premières lignes de ce récit court, comme adaptée aux chemins rocaillieux. La topographie romanesque prend alors une réelle importance sémantique. La relation entre la chèvre et le lieu a à la fois une dimension informative et passionnelle. Le Liban rural et son aspect sauvage et semi désertique stimule les actions du personnage Antoun, sa lutte avec un milieu hostile met en valeur son courage et son opiniâtreté. Sa liberté devient une conquête, elle se mérite. Le maquis où la chèvre divague et le village stigmatisent les tensions et les conflits du personnage avec lui-même. La dimension de l'espace dans cette nouvelle détient la valeur dramatique de l'errance de la chèvre et d'Antoun, symbolisant les affres du personnage dans ses découvertes identitaires. L'animal est ainsi au service d'une véritable quête du je. C'est pourquoi des sentiments humains lui sont attribués: "Si attachant aussi, lorsque, les quatre pattes sur une large pierre, elle vous regarde de côté comme pour se moquer de votre gaucherie" (Chedid, 1978a: 178); "Et la chèvre? Peut-être était-elle blessée, couchée sur le flanc, terrifiée de tout ce noir autour d'elle, les yeux grands ouverts" (id.: 181). Antoun fait même une partie du trajet sur les genoux, c'est une sorte d'épreuve sacrificielle, un pèlerinage expiatoire. Les réminiscences bibliques de la brebis égarée ne sont pas loin pour Andrée Chedid qui, bien qu'elle s'avoue agnostique, est chrétienne maronite. La chute de la nouvelle est assez exemplaire.

---

5 La page renvoie à la réédition de 2003.

Antoun a en fait répondu au cri de l'homme qui avait perdu sa chèvre, un cri devenu obsédant. Or cet homme est le plus gros propriétaire de la région. Il s'est simplement trompé en recomptant son troupeau après la vente de cette chèvre et il toise du regard Antoun, cet étranger couvert de poussière, accroupi sur le porche comme un vagabond, épuisé par son périple. C'est une réécriture du sacrifice du pauvre pour le profit du riche, c'est aussi un hommage au petit peuple égyptien capable d'abnégation totale au nom de la fraternité.

Le lyrisme de l'épopée des humbles inspire Andrée Chedid: la chèvre incarne le peuple libanais dans sa rébellion contre un destin injuste qui s'impose, et elle symbolise aussi sa ténacité dans les épreuves. Andrée Chedid aime à citer en épigraphe que "vivre est gloire" selon Rainer Maria Rilke qui aurait prononcé cette parole édifiante sur son lit de mort; la nouvelle "La chèvre du Liban" en est une illustration très efficace.

### **3 LE BESTIAIRE MÉTAPHORIQUE DU RAT ET DE L'ARAIGNÉE, LE PIÈGE DE LA CONDITION HUMAINE**

Un scénario intertextuel de l'étouffement court dans toute l'œuvre, que ce soit dans le motif de l'environnement hostile ou dans celui de la seconde peau qui réclame métamorphose ou greffe pour une quête permanente d'altérité et de réécriture identitaire. Les leitmotive concentrent une thématique obsédante, par des surimpressions qui affirment l'évidence du texte. La prison métaphorique de tout être, symbolisée par la nasse et la toile et emblématisée par le bestiaire fantastique du rat et de l'araignée, dévoile une partie du ressassement de l'écrivaine. Les motifs se répètent pour les personnages romanesques les plus désespérés comme Samya, ou Saddika mais la minéralisation du souffle et la matérialisation de l'air oppressent souvent d'autres personnages, comme Aléfa, Lana ou Athanasia. Les villageoises qui espionnent Samya ont "des yeux mobiles comme des souris prêtes à s'échapper pour fureter dans les coins" (Chedid, 1960: 23), sa belle sœur Rachida a des "yeux d'araignée", ceux de son futur mari Boutros sont "petits, mais prompts comme ceux des rats" et lorsqu'elle ramasse les assiettes, elle a "la sensation que des yeux d'araignée et de rats" la poursuivent (id.: 62). C'est un peu ce qui arrive à Saddika. Dans l'acmé de

son angoisse, elle aperçoit Okkasionne qui dévale les marches de l'escalier et qui ressemble "à une immense araignée" (id.: 216). Tout son désespoir va s'incarner dans cet animal et sa mort prochaine s'y inscrit en filigrane puisque le fil, tissé par l'araignée, est assimilé à celui des Parques:

Le désespoir est partout qui la guette, tapi dans chaque coin de la pièce.  
Il a un corps velu, des pattes d'araignée; tout d'un coup il s'abattra,  
l'entortillera dans sa toile. (Id.: 188)

C'est l'environnement devenu hostile qui se révèle être une araignée géante. Mounira qui conduit un taxi, a souvent l'impression d'étouffer dans la cité, même si elle l'aime plus que tout:

Une colossale araignée a tissé ses mailles au dessus de ma cité. Des membranes de sa toile pendent le long des édifices, accrochent les réverbères, étranglent les arbustes; ses fils grisâtres dégoulinent des terrasses au sol. (Chedid, 1978b: 49)

À la fin de sa course, le taxi s'engloutit dans le flot des autres voitures: étouffement par noyade et dissolution sont récurrents dans toute l'oeuvre, surtout lorsqu'il s'agit d'une femme. Dans *Le Sixième jour*, la vieille Om Hassan meurt au moment où elle affronte le réduit où agonise Hassan: "Au bout d'un couloir infini, obstrué par des toiles d'araignées, elle perçoit un lumignon qu'elle cherche à atteindre" (Chedid, 1960: 242). Dans la préface à la pièce *Le Personnage*, Andrée Chedid réécrit l'enfermement et l'araignée:

Je tenais à ce que cette salle verrouillée devienne lieu de terreur, monde clos, éclairé par la maigre lueur d'une chandelle. Je voulais que ce Visiteur, assoiffé et pusillanime, s'avance pareil à une mouche dans une toile d'araignée. (Chedid, 1993: 11)

Elle explique aussi que *Personnage* et *Visiteur* ne sont que le double l'un de l'autre et que leur confrontation est une plongée dans les abysses de soi. L'araignée et sa toile, souvent réécrites, ce sont en fait la Parque qui file la trame de la vie des mortels et son fil conduit à l'interrogation incessante sur la mort. Mais c'est aussi l'image du monde intérieur de l'auteur. La littérature est donc expression au niveau des

hommes, mais aussi mode de relation avec les divinités et l'au-delà, donc empreinte d'une volonté d'efficacité magique. Elle est ainsi un témoin possible des premières prises de conscience de l'esprit des hommes, car elle donne à voir les premiers modèles littéraires, riches et divers, de l'exercice de la pensée, à travers les mythes et les récits de la tradition.

#### **4 LE BESTIAIRE DE L'AUTOBIOGRAPHIQUE: L'ÂNE ET L'ÉVOCATION DES RACINES ORIENTALES**

Andrée Chedid avoue avoir une réelle préférence pour les ânes: la charrette, tirée par un ânon est une image forte de réminiscence du Caire de l'enfance. À son mari elle écrit sa prédilection pour les ânes, le 8 février 1988:

J'aime leur pelage gris, avec ces taches plus claires sur le ventre, et leurs grandes oreilles mobiles. Leurs larges yeux mélancoliques cerclés de blanc m'attendrissent. Douce et têtue, humble et tenace, leur affectivité est à mon goût. L'âne m'évoque aussi la "Fuite en Égypte". [...] Je les aime ces baudets, ces bourricots, qui cheminent obstinément. Âne des champs, ânes des cités, traînant des charrettes pleines, sur les sentiers caillouteux des campagnes, ou dans la cohue et le tapage des villes. Ils portent souvent, autour de l'encolure, des rangées de colliers en grosses perles bleues afin de chasser le mauvais œil; hélas, ces parures n'ont aucun pouvoir sur les mouches. Nombreuses, harassantes, celles-ci s'agglutinent autour des grands yeux pathétiques et clignotants [...]. Je reprends mon apologie: j'aime l'âne, à la fois rebelle et doux, calme et obstiné. Je chéris cet animal modeste et marginal. Tellement gris, tellement alerte. Si la réincarnation était à mon goût, j'aurais même souhaité renaître dans sa peau! (Chedid, 1999: 56-57-59)

Andrée Chedid préfère alors comme monture l'âne aux impétueux chevaux arabes que montent son mari ou son frère: "Ni halètements, ni sueurs ne nous exaltaient, mon ânon et moi. Évitant les brusques montées, nous poursuivions notre bonhomme de chemin, à la recherche de solides pistes" (id.: 57). Mais l'âne est aussi, dans sa symbolique, la réminiscence de l'enfance: "Je me souviens aussi de ma mine réjouie sous 'le bonnet d'âne' que m'avait confectionné, avec soin, une gouvernante morose, insomniaque et quelque peu sadique" (id.: 58).

Dans la nouvelle “L’ancêtre sur son âne”, Saf-Saf, l’âne d’Assad, lui sert de boutique, de moyen de locomotion et de confident. Il lui parle comme à un frère. Remarquons l’onomastique, le nom de l’âne est à une lettre près l’anagramme du nom de son maître. Assad choie son âne avec des morceaux de sucre et il orne son cou d’un collier de pierres bleues destinées à chasser le mauvais œil. Son âne brait sur un ton pathétique lorsque le danger s’annonce: “il fixait son maître avec d’immenses yeux bruns noyés de tristesse, comme s’il pressentait pour tous deux un sombre avenir. Il ne se trompait pas” (Chedid, 1992: 13). Assad s’enrichit grâce à son petit commerce de bouchons de liège que Saf-Saf transporte sur son dos, il se marie et devient propriétaire d’une superbe maison. Saf-Saf est attaché à un arbre et devient pour l’épouse “un greffon, une immonde pustule qui défigure l’imposante demeure”, il finira empoisonné. Dans la recherche généalogique qu’entreprennent les descendants d’Assad, refusant l’idée de l’ancêtre vendeur de bouchons à dos d’âne, Saf-Saf, devient alors un cheval. Andrée Chedid se montre bien méfiante envers les signes ostentatoires de richesse et son humanisme se révèle dans cette source inspirante que sont les gens du peuple.

C’est donc un véritable musée de la personne humaine que nous propose Andrée Chedid avec ses animaux qui sont autant d’indices pertinents de la fable du monde. Les animaux chedidiens sont des donneurs de sens, capables d’approcher, par leur vacuité, le sacré du monde. Ce sont aussi une des partitions possibles de l’identité culturelle que l’écrivaine joue. Elle célèbre un monde qui se donne à voir, une parade incessante de la condition humaine que l’homme et l’animal déclinent à travers plusieurs variations et vibrations, car nous sommes des métaphores. L’homme n’est réel qu’avec la part de son irréalité et ce sont souvent les animaux, compagnons de vie, qui la lui donnent.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENCHEIKH, JAMEL EDDINE (1988) *Les Mille et une Nuits ou la parole prisonnière*, Paris: Gallimard NRF.
- BRICOUT, BERNADETTE (1999) "Conte", LAFFONT, ROBERT & BOMPIANI, VALENTINO (DIRS.) *Dictionnaire Encyclopédique de la Littérature Française*, Paris: Robert Laffont
- CHAULET ACHOUR, CHRISTIANE (2006) "Les Mille et Une Nuits des Enfants", *Cahiers Robinson*, 19.
- CHEDID, ANDRÉE (1960) *Le Sixième jour*, Paris: Juillard [rééd. dans *Romans*, Paris: Flammarion, 1998].
- (1978a) "La Chèvre du Liban", *Les Corps et le temps*, Paris: Flammarion
- (1978b) "La femme au taxi", *Les Corps et le temps*, Paris: Flammarion.
- (1992) "L'Ancêtre sur son âne", *À la mort, à la vie*, Paris: Flammarion.
- (1993) "Le Personnage", *Théâtre 2*, Paris: Flammarion.
- (1998) *Lucy la femme verticale*, Paris: Flammarion.
- & CHEDID, LOUIS ANTOINE (1999) *Le Cœur demeure*, Paris: Stock
- & DRACHLINE, PIERRE (1990) "Le Prince prédestiné", *Triolet*, 4, Numéro spécial de *Nouvelles Nouvelles*.
- COLLIN, FRANÇOISE (2003) "Andrée Chedid: Lucy", *Aux Frontières des deux genres*, sous la direction de Carmen Boustani, Paris: Karthala.
- HENEIN, GEORGES (1957) "Le Progrès égyptien", *Le Caire*, Octobre.
- MASPERO, GASTON (1911) *Les Contes populaires de l'Égypte ancienne*, Paris: E. Guilemoto.
- PENNART, GEOFFROY (de) (1999) *Le Loup sentimental*, Paris: L'École des loisirs.
- PROPP, VLADIMIR (1965) *Morphologie du conte*, Paris: Points Seuil [1973]
- SOLOTAREFF, GRÉGOIRE (2002) *Un Jour, un loup*, Paris: L'École des loisirs.
- (2002) *Loulou*, Paris: L'École des loisirs.
- STAROBINSKI, JEAN (1970) *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Paris: Albert Skira [2003, Gallimard].

